

Las contradicciones del análisis telquelista aplicado a la literatura hispanoamericana:

Las contradicciones del modernismo de Noé Jitrik*

GEORGE YUDICE

*NOTA: Este trabajo trata de los usos (y abusos) del análisis literario. Conviene que se lean las conclusiones (apartado N. 4, págs. 78, 79) a manera de introducción.

El análisis literario no es una actividad que se da en el vacío, libre de condicionamientos ideológicos. Aun cuando se pretenda describir un texto con total objetividad, sabemos ya que ello es imposible: toda enunciación conlleva un(os) juicio(s) —entre las múltiples funciones que desempeña: función comunicativa, fática, conativa, poética, referencial, etc.— que la relaciona(n) con una subjetividad que toma posición precisamente en el acto de enunciar. El sujeto es efecto de sus discursos, en los cuales se "reconoce". Es en este sentido —de auto reconocimiento— que se puede decir que un discurso es ideológico (lo cual no implica que el discurso sea ideología). La crítica literaria no es una excepción. Precisamente lo que me propongo analizar en este trabajo es cómo una teoría crítica viene a desempeñar una función ético-ideológica. Me refiero al librito *Las contradicciones del modernismo* (1) de Noé Jitrik, estudio donde el crítico argentino adopta (y adapta) el modelo proporcionado por Julia Kristava en *Semiotiké* y *La révolution du langage poétique* (2) para darle una semblanza rigurosamente materialista (i.e., no idealista) a una interpretación del modernismo rubendariano; a saber, que dicho movimiento literario, lejos de ser una manifestación de escapismo ante una sociedad *materialista* o de servilismo ante el imperialismo cultural europeo, expresa, al contrario, las nuevas formas productivas (económicas, so-

(1) Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*. (México: El Colegio de México, 1978).

(2) Julia Kristeva, *Semiotiké 1 y 2*. Madrid: Fundamentos, 1978). *La révolution du langage poétique*. (Paris: Seuil, 1974).

ciales, culturales, etc.) del modo de producción capitalista que empezaba a imponerse en América Latina entre 1880 y 1910. Es decir, que el modernista profetiza una autonomía (fenómeno inherente a la ideología capitalista) que, por imposible en las instancias económica, política y social, adquiere valor simbólico de un "deber ser".

El análisis de Jitrik se instala en el siguiente escenario: parece ser (o quizás lo sea) una respuesta al libro de Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina el modernismo* (3), que, a su vez, critica el estudio de Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socio-económica de un arte americano)* (4), por presentar a un Darío autonomista, líder de una revolución literario-cultural paralela al desarrollo del capitalismo en América Latina. He aquí los textos pertinentes:

En el primero, Rama refuta la interpretación de Marinello (5) de que el modernismo, "vehículo deslumbrante de una evasión repudiable, el brillante minero de una grieta desnutridora", no estuviese al servicio de los pueblos de América Latina:

Estuvo el modernismo al servicio de los pueblos en la medida en que comprendió la necesidad de apropiarse del instrumental, las formas y los recursos literarios de la literatura creada al calor del universo económico europeo, y fracasó en la medida en que su deslumbramiento ante la nueva manufactura le condenó, y solo parcialmente, muy parcialmente, a la actitud servil imitativa [...]. Pero sin duda no resultó "grieta desnutridora": ninguna poesía moderna puede prescindir de la aportación del modernismo, que estableció las bases de una creación autónoma y vigente; nutre la poesía posterior, le permite vivir y desarrollarse. (Rama 124-125; Perus lo cita en la pág. 70).

En otro pasaje Rama indica que

Donde se impone [el capitalismo] con decisión, también se intensifica la corriente modernista; donde zozobra... o donde se entorpece..., el movimiento modernista disminuye su vigencia y violencia... (Rama 31; citado por Perus en la pág. 76).

Valiéndose de esta correlación, Perus critica a Rama por lo mismo que la va a criticar Jitrik:

Rama apunta por lo tanto a una *estricta correspondencia* entre el desarrollo del capitalismo, el de la ideología liberal en el plano político y del individualismo subjetivista que, según él, caracteri-

(3) Francisco Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. (México: Siglo XXI, 1976).

(4) Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socio-económica de un arte americano)*. (Caracas: Universidad Central de Venezuela, col. Temas, No. 39, 1970).

(5) Véase: Juan Marinello, *Once ensayos martianos*. (La Habana: 1964).

za el arte "modernista" (tal como caracterizó, unas pocas décadas antes en Francia, al arte simbolista y parnasiano). (Perus 76-77; el subrayado es mío).

Es precisamente esta problemática —la de la relación entre discurso cultural y proceso socio-económico— la que pretende resolver Jitrik, apoyando a Rama con su (micro) análisis derridiano-kristeviano, análisis que se propone "desbloquear" al modernismo y reivindicarlo

por la necesidad de antagonizar una pobre actitud realista o sociológica nutrida por una ideología de la reproducción de núcleos ideológicos "comprometidos", que en el modernismo sin duda están relativamente ausentes: (Jitrik 3).

Jitrik denomina este desbloqueo una "desconstrucción", aludiendo al tipo de crítica promulgada por Derrida y Kristeva (ésta la llama "semanálisis", Kristeva 1978, 96), es decir, un análisis que en lugar de describir o intentar captar el significado de un discurso, empresa guiada por una ideología representativa, haga resaltar el trabajo "productivo" por medio del cual el texto llega a significar en un principio. Siguiendo este modelo, Jitrik rechaza (teóricamente —aunque veremos más adelante que en la práctica no es así—) toda consideración del *contenido*, es decir, de los *efectos* (ideologizados) de un texto. Ante una "dictadura del contenido" —ejercida por ciertos poetas y la crítica "comprometida" o "sociologizante"— el crítico argentino opta por una "praxis no contenidista" —la cual caracteriza no sólo su "praxis" crítica, sino también la "praxis" poética de los modernistas.:

El problema es el siguiente: establecer una correlación entre la instancia cultural del discurso poético y la instancia socio-económica quiere decir que se ha tenido que operar una interpretación, encontrarles *sentido* a ambas instancias y luego establecer la correlación. Es este tipo de crítica que rechazan Kristeva y Derrida y que parece rechazar Jitrik (otra vez, teóricamente). Este rechazo se debe a que precisar un sentido es someterse a la ideología de la representatividad. Resistirse a la representatividad, al contrario, es característica de un discurso "revolucionario", tanto en la literatura, como en la crítica. Y es en este aspecto "revolucionario" del modelo derridiano-kristeviano que reside el atractivo para Jitrik. Para apoyar la interpretación del modernismo que hace Rama, Jitrik aprovechará un modelo del discurso "revolucionario" (o un modelo "revolucionario" del discurso) en que no proporcionar un sentido es un acto de "revolución". Ahora bien, Jitrik nos dice que la poesía de Darío no llega a liberarse de la ideología, pero al menos, en algunos textos, logra *tematizar* la lucha entre las fuerzas liberadoras y las ideologías opresivas.

Ahora bien, ¿si Darío no produce una verdadera liberación, en qué estriba entonces su carácter revolucionario? Tanto Jitrik como Rama ven el progreso modernista en la elaboración de un instrumental

poético correspondiente a la ideología liberal, un instrumental fundado en los principios de originalidad, novedad, libre competencia e individualismo:

La subjetivación refuerza el criterio de la semejanza de los hombres, abre el camino hacia la originalidad como principio —o como incendio— de la creación, y aspira a que ella, funcionando como verdadera “patente de fabricación”, sea preservada de toda imitación, resulte irrepetible en el mercado. (Rama 16).

Jitrik extiende la metáfora “fabril” que Rama utiliza entre paréntesis hasta que deja de tener función metafórica en su discurso: propone que la “escritura” modernista es literalmente una *máquina* que corresponde al refinamiento técnico no sólo característico de los modernistas, sino también de la época industrial. Dicha escritura maquinaria o fabril comprende, además, una intertextualidad (corelato del cosmopolitismo de la burguesía latinoamericana) que “dibuja la forma de una armonía superior en la que los contrarios (universalidad y originalidad) se resuelven” (Jitrik 82). La armonía rubendariana, pues, no corresponde desde esta perspectiva a una “visión aristocratizante y pasatista, arraigada en los valores señoriales todavía vigentes en los sectores “rezagados” de la clase dominante: Perus 82), sino a un nuevo modo de producción. Vale la pena citar largamente del libro de Jitrik para ver cómo va enlazado una instancia con otra:

...si sólo pensamos en el “cosmopolitismo”, del que Darío es sacerdote y el modernismo recinto, la aplicación de una técnica refinada que se supera a sí misma y que, gobernando la escritura, nos da una idea de lo que puede ser la acción de un sistema productivo determinado, de raíces históricas en el sentido de que se nutre de un concepto que hace marchar otros sectores de la vida de una sociedad en un momento dado.

Y si la perfección es en cierto modo sinónimo de máquina, la originalidad conecta con otra instancia del mundo moderno, no es necesariamente un excedente romántico de la individualidad; la originalidad es la instancia del “invento”, concepto que de ninguna manera es antagónico de la máquina sino, en el mundo moderno, complementario: el invento desemboca en la máquina, haciendo de este modo de correa de transmisión, en una época bien determinada, hacia la “industrialización”, modelo al que la sociedad entera se dirige...

Tenemos, entonces, un pequeño sistema semiótico que tiende a ligar una producción específica, la poética, con una genérica, la social: su elemento esencial es la “*máquina*” como fundamento de la poética y, al mismo tiempo, como esperanza y/o realidad de la industrialización. Si en el plano estético el resultado es la multiplicación de los poemas, en la sociedad es la multipli-

cación de los objetos de consumo, destino o finalidad que las clases dominantes vislumbran para la consolidación de su poderío y, de paso, para la instauración de una sociedad tan utópica como real. (Jitrik 82-84).

A continuación, Jitrik señala que en América Latina “los grupos de poder económico, básicamente agrarios, pretenden ser modernos sólo porque buscan anexarse al industrialismo europeo”, es decir, que se aprovechan de los resultados del capitalismo en su lugar de origen, pero no son capaces de desarrollarse ni como genios ni como inventores.

Son los poetas modernistas, pues, los que rescatan a América Latina de esta dependencia. El modernista

se quiere productor y no reproductor ni comprador y las redes que tiende, tiene un escenario y un contenido que pretenden en definitiva ser los mismos que definen ya el industrialismo europeo. Esto quiere decir que los modernistas quieren forzar su vinculación con el medio para pegar un salto y vincularse con otro medio, respecto del cual el que les es propio establece una relación subordinada. (Jitrik 85).

El planteo de Jitrik —que sirve de fundamento para su (micro) análisis de tres textos poéticos, inversión del orden de presentación, ya que el análisis textual viene primero y luego la correlación ideológica, recurso retórico para producir en el lector la impresión de que la consideración del *sentido* del modernismo (su correlación con un modo de producción) proviene de la práctica “materialista” de un “semanálisis” (6), que no deja de ser sino un análisis estilístico tradicional arropado en los oropeles embarazosos de una teoría de la “productividad” de la escritura— merece una crítica detallada.

1. El primer problema que suscita este análisis es el de mediación: Jitrik busca establecer una relación entre discurso y realidad social que no caiga en las trampas del criterio del “reflejo”, es decir, que no caracterice “los textos como meras reproducciones de instancias reales y sociales, previamente establecidas” (Jitrik 106). El nuevo

(6) “Semanálisis: teoría de la significación textual, que considerará al signo como el elemento especular que asegura la representación de ese engendramiento —ese proceso de germinación— que le es interior al tiempo que lo engloba y cuyas leyes hay que definir. Dicho de otro modo, sin olvidar que el texto presenta un sistema de signos, el semanálisis abre en el interior de ese sistema otro escenario: el que tapa la pantalla de la estructura, y que es la significancia **como operación, cuya estructura no es más que una recaída desfaseada**. Sin hacerse a la ilusión de poder abandonar, en lo que le respecta, el terreno del **signo** que lo hace posible, el semanálisis abandona la obligación de un solo punto de vista —central, el de una estructura a **describir**—, y se do una posibilidad de designios combinatorios que le restituye la producción a **engendrar**”.

Véase: Julia Kristeva, “El engendamiento de la fórmula”, en *Semiótica* 2, págs. 96-97.

criterio de mediación (Jitrik habla de “zonas productivas intermedias”, pág. 107), pretende establecer una “perspectiva de interacción” para explicar

qué relación puede existir entre esa explosión poética perfectamente datada que fue el modernismo... con una cultura que aparece con un signo decididamente opuesto, muy atrasada. (Jitrik 106).

Claro, dado el desfasaje entre la riqueza modernista y la pobreza cultural latinoamericana ¿podemos, verdaderamente, aceptar esta dicotomía? ¿en qué criterio se basa? Dicha problemática se considera en el apartado no. 2], es inaceptable el criterio reflexionista. La “zona productiva intermedia”, al contrario, hará posible vincular la producción modernista con una sociedad atrasada. Como ya se señaló arriba, dicha zona intermedia es “la originalidad entendida como ‘marca’ de fábrica” (Jitrik 110). Por una parte caracteriza al modo de producción industrial del capitalismo, por otra, la “profesionalización” del escritor (i.e., su conversión en “trabajador”) y “la institucionalización de los ‘derechos de autor’ que pone los eslabones señalados” (Jitrik 110). Así, pues, Jitrik cree eludir la “determinación de unos [planos, GY] respecto de otros, a su vez subordinados” y producir en su lugar “una relativa simultaneidad de acciones transformativas ligadas por una *común inscripción* en el funcionamiento del sistema en su conjunto” (Jitrik 111; el subrayado es mío).

No creo, sin embargo, que Jitrik logre evitar un dualismo básico, ni el privilegio de unas categorías sobre otras. En los pasajes citados en la pág. 3 se ve claramente que Jitrik destaca un “sistema productivo determinado [¿por qué? debemos preguntar, GY] ... que se nutre de un concepto que hace marchar otros sectores de la vida de una sociedad en un momento dado” (Jitrik 82). Es otra manera de hablar de una instancia determinadora (no importa que no se la llame “base”) y de una serie de instancias determinadas (no importa que no se las llame “superestructuras”) (7).

(7) “It is difficult to be sure how much is gained by substituting the metaphor of ‘mediation’ for the metaphor of ‘reflection’. On the one hand it goes beyond the passivity of reflection theory; it indicates an active process, of some kind. On the other hand, in almost all cases, it perpetuates a basic dualism. Art does not reflect social reality, the superstructure does not reflect the base, directly; culture is a mediator of society. But it is virtually impossible to sustain the metaphor of ‘mediation’ (*Vermittlung*) without some sense of separate and pre-existent areas or orders of reality, between which the mediating process occurs whether independently or as determined by their prior natures. Within the inheritance of idealist philosophy the process is usually, in practice, seen as a mediation between categories, which have been assumed to be distinct. Mediation, in this range of use, then seems little more than a sophistication of reflection”.

Raymond Williams, *Marxism and Literature*. (London: Oxford University Press, 1977).

Por añadidura, el análisis de Jitrik toma la forma de una homología, es decir, una "correspondencia de origen y desarrollo" (destacándose, pues, de "analogía", que es una correspondencia de apariencia y función (véase Williams 105). Según Williams, los conceptos de *correspondencia* y *homología* captan el proceso social desde un principio como un complejo de actividades específicas más relacionadas. No hay una división cultural, la base y la superestructura. Así pues, no se trata de relaciones formales, sino relaciones específicas: "ejemplos de verdaderas relaciones sociales, variables en su práctica, que tienen formas comunes de origen" (Williams 105-106). Estos conceptos también se entienden como formas de lo "típico": "cristalizaciones, en planos superficialmente no relacionados, de un proceso social que no tiene plena representación en ninguna parte, pero que está presente en su especificidad, en formas determinadas, en un espectro de diferentes obras y actividades" (Williams 106). Williams señala varios problemas que atañen a esta forma de mediación: primero, el análisis parte de una estructura histórica conocida; luego se descubren ejemplos de esta estructura o movimiento en obras culturales; segundo: la evidencia es muy selectiva; sólo la información que se ajusta a la homología es admitida; tercero, el proyecto de prescindir del dualismo estructura histórica conocida/objetos culturales conocidos, implicado por la mediación homológica, es imposible, puesto que se postula una "ideología" y un objeto cultural que corresponden a planos distintos.

Podemos ver estos problemas en el análisis de Jitrik: primero, la estructura ideológica que propone (presupone) es el liberalismo (con todos sus concomitantes: individualismo subjetivista, originalidad, etc.), ejemplos de la cual se "descubren" en la poesía modernista. El problema más grave del análisis de Jitrik es la extrema selectividad de su evidencia. Basa todo su análisis en tres poemas de Darío y, como se verá luego, fuerza elementos de ellos para apoyar su interpretación (v. gr., que la estrofa "amame así, fatal, cosmopolita, Universal, inmensa, única y sola./ Y toda, misteriosa y erudita", de "Divagación", confirma el carácter "maquinario" de la "producción poética" de Darío y de todo el modernismo; Jitrik 80-81). Tercero, el modelo homólogo no permite que se perciba un desfase entre la estructura ideológica presupuesta y la producción cultural: hay una correspondencia estricta: en torno de la ideología liberal-capitalista se destacan dos instantes en torno de las cuales se da la homología: producción material/ producción cultural.

Estamos en tiempos nuevos: nuevas clases, o clases que están consolidando su dominio de la estructura social, amplían el campo del consumo, tanto en el aspecto *material* como *cultural* o, lo que es lo mismo, el consumo de bienes y de imágenes y si se quiere ir mas lejos, el consumo de alimentos y de símbolos. (Jitrik 80; el subrayado es mío).

En torno, pues, a los dos aspectos señalados se dan las siguientes homologías, correspondientes, a la vez, a un componente del complejo ideológico constituido por el Liberalismo:

PRODUCCION MATERIAL	LIBERALISMO	PRODUCCION CULTURAL
invento	individualismo	subjetivismo/innovación
marca de fábrica	originalidad	profesionalización del escritor, derechos de autor
fábrica	máquina	técnica poética
competencia libre en el mercado	universalidad	"circulación de bienes poéticos sin aduanas" (91) intertextualidad
consumo de bienes y alimentos	consumismo	consumo de imágenes y símbolos

Jitrik mismo nos proporciona un cuadro exhaustivo de dichas homologías en las págs. 94-95.

1. Fabricación en serie: puede ligarse a este concepto central, después de la segunda revolución industrial, la poética modernista; si para aquélla la producción en serie está destinada a un consumo actual o futuro, para ésta se trata, mediante el respeto a normas de precisión y exactitud, de obtener series de poemas.

2. Multiplicación de series: se trata no sólo de producir más sino objetos diferentes; para el modernismo el programa es una proliferación textual que resulta de la cantidad exorbitante de versos diferentes, de estrofas novedosas, de medidas inesperadas, de rimas insólitas, de figuras nunca vistas.

3. Acumulación: para asegurar el proceso de producción industrial hay que asegurarse la provisión de materias por un lado y de consolidar el capital por el otro; éste resulta, a su vez, de la transformación de aquellas; para el modernismo la "erudición" aparece, en tanto camino de acceso a la intertextualidad, como acumulación primaria, de "materia prima".

4. Tecnología: las necesidades los objetivos de la producción industrial van creando el campo para una especialización que con una palabra anacrónica podríamos designar como "tecnología", condición para su progreso; para el modernismo se trataría de una "profesionalización" que liquida las concepciones artesanales del poeta instaurando en su lugar una forma de trabajo y un tipo de trabajador.

5. **Valor:** si el valor es reconocible en el precio de los productos en el sistema poético el valor se aplica, como un precio, a los productos y a los productores mediante los adjetivos, dadores de valor.

6. **Consumo:** los productos fabricados en serie o las series de productos entran en la circulación que les brindan los mercados que hay que crear o por los que hay que luchar; el modernismo, por su lado, lucha por un espacio de lectura ocupado por los productos anacrónicos, e intenta desplazarlos.

7. **Aprovechamiento de experiencias:** la máquina fabril propone un salto cualitativo y nuevos medios de producción pero, hasta que no toman forma, no se rechaza la práctica precedente; el modernismo no rechaza ningún resto, ni del romanticismo —contra el que lucha—, ni del naturalismo —que en parte integro—, ni de la vieja cultura española.

8. **Imaginación:** el desarrollo industrial es posible por la intervención de un elemento subjetivo que da lugar al "inventó" y supone una capacidad de lectura de necesidades objetivas; al mismo tiempo, debe imaginar mercados que quizás todavía no existían, por mismo que las fuentes de los recursos que le permitirán alimentar su producción; en el modernismo, la fuerza subjetiva de la originalidad genera una, forma que debe satisfacer necesidades de lectura, actuales o ras la percepción de unas y la capacidad de la otra hacen un cruce en la imaginación "creadora".

9. **Exhibición:** para mostrar cómo corresponde su poder se organizan las Exposiciones Universales, que pretenden ser un balance de las capacidades productoras de una época; los poetas, a su vez, buscan un espacio internacional (universal) para mostrarse pero, al mismo tiempo, otro más reducido, las revistas (vitri-
nas) en donde la exhibición es permanente.

Por fin, el modelo homológico que emplea Jitrik también lleva implícita una valorización de los objetos culturales que corresponden a la estructura histórica destacada. El capitalismo conlleva una práctica acumulativa que en el campo de lo poético corresponde a la "riqueza" modernista:

...diremos que hay un "aporte" modernista bien claro y consistente; es más, el sentido de dicho aporte es visiblemente no añadirse a una pobreza cultural, sino desbordarla y, en cambio, proponer el esquema de una riqueza efectiva en el campo específico de la literatura y, por extensión, en el de la cultura. (Jitrik ?).

Antes del modernismo, pues, hemos de suponer que no hay "riqueza" cultural, supuestamente, porque sólo con dicho movimiento "se intenta acceder a una universalidad, plano en el que, por otra parte, se dirimen los conflictos principales de la producción europea modernizada o bien deben dirimirse, lo universal como boca de salida de una fábrica, el mundu entero como gran mercado, el concepto propio como generalizable y extensible. En virtud de una Revolución Poética se transgrede lo prohibido, o sea el acceso a la universalidad, cambio que sólo es pensable desde la poética, no, de ninguna manera todavía,

del sistema social en su conjunto" (Jitrik 126). Este pasaje muestra que la valoración de la producción cultural sigue los criterios elaborados en los países metropolitanos; es decir, cuanto más nos aproximemos al modo de producción iniciado en Europa, tanto más ricos ("valiosos") seremos. Es este criterio el que me propongo criticar en el siguiente apartado.

2. El "deber ser": Para Jitrik la cultura es zaguera respecto del desarrollo económico, tanto en Europa como (doblemente) en América Latina. Se puede, pues, identificar como eje del análisis el concepto de *mouo de producción* que se da *primero* en el plano económico (a escala global, es decir, se da en un centro respecto del cual las periferias debieran seguir en la implantación de dicho modo de producción, pero claro, el capitalismo, por su expansión necesaria, determina cómo se articulan los países subdesarrollados en dicha expansión) y luego en los planos "superestructurales". Por más que Jitrik quiera ofrecer una teoría conitutiva de lo social y cultural, es decir, no verlos como epifenómenos de lo económico, su discurso lo traiciona:

Para abundar un poco más en esta cuestión [la vinculación que puede haber existido entre los aspectos críticos, respecto de la cultura vigente, producidos por el modernismo, y los cambios tecnológicos que propone la sociedad europea modernizada], tratada de algún modo en el capítulo precedente: en donde se produce la articulación de ambas críticas, como se genera un punto en el que confluyen las series correlativas de contradicciones, a saber la principal entre los criterios que guían la producción y la circulación económica europea y los relativos a la producción y circulación latinoamericana y, a continuación, entre los criterios culturales europeos, *atrasados respecto de su propio desarrollo económico, y los latinoamericanos que los reproducen, doblemente atrasados*; ese punto es, en cierto modo, el modernismo, aunque quizás no sea el único punto de articulación. (Jitrik 126; énfasis mío).

Así pues, los movimientos "modernos", tanto en Europa como en América Latina, se "ponen al día" respecto de los "avances industriales [que] implican, de por sí y necesariamente, una cierta crítica del sistema productivo en curso". (Jitrik 125).

De este análisis se puede deducir que el modo de producción capitalista ha de implantarse en todo país tocado por su expansión, primero a nivel económico en los países céntricos, y en los sub-desarrollados, si bien es verdad que es imposible en el plano económico, se podrá ingresar en la modernidad (el "valor") al menos en el plano cultural. De una manera u otra, los países sub-desarrollados dejarán su atraso. Pero he aquí una contradicción en el discurso de Jitrik. En otro pasaje afirma que "la ideología [que una clase en el poder

se da para organizar su dominio] se potencia e invade todos los recovecos de la producción social" (Jitrik 112), lo cual explica que el escritor (así como el político, el militar, el hombre de leyes, el sacerdote, el hombre de negocios, etc.) desempeñe una función (mediante los aparatos o instituciones estatales) que reproduzca la ideología oligárquica (?) en la segunda mitad del siglo 19. Ahora bien, si se acepta tal visión de la ideología de una clase dominante, ¿cómo se explica que se produzca un movimiento cultural desconectado de dicha ideología? Cedamos la palabra a Jitrik:

Y bien, no cabe duda que a partir de 1896, año de publicación de *Prosas profanas* en Buenos Aires, se produce un cambio en la noción de "escritor" por dos razones muy conocidas: un volumen de versos que acaba de aparecer no se preocupa por garantizar en lo inmediato, al menos, el poder de la oligarquía y, por otra parte, su autor no es de la "familia", por añadidura es un extranjero, un indio casi, un trabajador, un periodista, claro que empleado en un diario de la oligarquía. Si a eso se añade el hecho de que en ese mismo año se funda también en Buenos Aires el Partido Socialista, siendo algunos de sus fundadores acólitos del poeta, la sensación de un cambio en la función del intelectual queda un poco más afirmada, estamos como frente a una inminencia, nos sentimos inclinados a no dejar todos estos datos sueltos e inconexos, sino a tratar de vincularlos para hallarles sentido". (Jitrik 113).

Esa inminencia es, claro está, el "deber ser" que Jitrik atribuye a los procesos culturales. No lo dice abiertamente, quiere que el lector se lo diga así mismo para no tener que incurrir en una exageración: el modernista comparte una visión ideológica con el socialista!. Si los modernistas de que se trata son Darío y Lugones (el "acólito" que "fundó" el Partido "Socialista") entonces hay que preguntarse si dicho "socialismo", sólo por llamarse "socialismo", tiene algo que ver con los elementos progresistas en América Latina (en Argentina, para mayor especificidad). Se sabe (y Jitrik mismo lo sabe, ya que escribió un libro sobre el poeta argentino) (7 bis) que Lugones fue un elitista desde sus comienzos poéticos y políticos: aún ante las masas era capaz de decir que sólo los cultos (hombres superiores) podrían llevar a las masas ignorantes a su realización. La combinación de una "creencia en la aristocracia natural del artista" y en "el poder singular de la literatura para lograr objetivos sociales" (8), es un signo premonitorio de cómo la oligarquía absorbería las interpelaciones democrático-populares de las clases dominadas en su propio discurso. Lugones fue

(7) Bis: Noé Jitrik, **Leopoldo Lugones, mito nacional**. (Buenos Aires: Pa-lestra, 1960).

(8) Gwen Kirkpatrick, "The Early Poetry of Leopoldo Lugones (1893-1909): From Monumentalism to Dislocation", Diss. Princeton University 1979: 13, 8.

uno de los manipuladores más hábiles del concepto del "pueblo", término clave de todo discurso populista (9). Jitrik mismo lo comenta:

Es evidente —y el propio Lugones lo afirma— que se sintió no sólo miembro de la oligarquía argentina, sino uno de sus portavoces, uno de sus reivindicadores y defensores frente a quienes podían no estar tan convencidos de las ventajas que ofrecía al país su supervivencia. La oligarquía vive su decadencia mediante una degradación política que se vale de cualquier medio. Encuentra en Lugones el alto tono, su místico. Frente al crecimiento de un nuevo tipo de masa popular y un nuevo ritmo nacional, la oligarquía siente la necesidad del orden. ¿Qué tiene pues de extraño que adopte a los intelectuales que de otro modo buscan lo mismo? Precisamente en el momento en que el "orden" se hace más necesario, Lugones comienza su viaje intelectual hacia la seguridad que da el pasado, hacia el mito protector y aislante, a través de los arquetipos de la nacionalidad. (LLMN 20-21).

Lugones aparece claramente aquí como parcialidad, pero integrada, que encuentra motivos de auto-justificación, porque *realiza con libertad una comisión intelectual que su grupo social no tiene inconveniente en que se haga y, porque el prestigio que dé su seguro éxito resulte, sólo puede beneficiarlo* logrando que sean olvidadas ciertas torpezas materiales que como grupo fatalmente comete a cambio de la capacidad de producir maravillas intelectuales de uno de los suyos. (LLMN 22; el subrayado es mío).

Este análisis corresponde a una etapa posterior (a 1896) en la vida de Lugones. Sin embargo, verifica cómo se insertaba en el proceso político de su país. En vista de sus discursos elitistas, proponiendo (o quizás exigiendo) el papel de guía y líder de las masas en lo tocante a los asuntos del Espíritu y la política, se comprende que Lugones haya llegado a representar los intereses de una oligarquía nacionalista.

La que interesa aquí no es tanto el análisis de Lugones, sino un análisis de las razones por las cuales Jitrik vincula a Darío con el socialismo vacío de Lugones. Dicho análisis hace posible descubrir dos problemas en el raciocinio del crítico argentino. Primero, la necesidad de probar el progresismo del modernismo a todo costo. Segundo, el descubrimiento de una sospecha de que quizás el modernista no se vincula necesariamente con una clase progresista (el burgués productor, en este caso). Para Jitrik, la mayor contradicción del modernismo es que se pudiera dar una práctica "productiva" en el atraso cultural y socio-económico de América Latina. Pero quizás la verdadera contradicción yazga en la pertenencia de un poeta innovador a

(9) Ernesto Laclau, "Towards a Theory of Populism", en **Politics and Ideology in Marxist Theory**. (London: NLB-Verso, 1979): 191 y 194.

una clase social rezagada. Esta es una posibilidad y así la presenta Perus en su estudio. No obstante, tanto el estudio de ella, como el de Jitrik me parecen mologrados por el empleo de un modelo reduccionista de clase social. Por una parte, Jitrik ve el vínculo entre el modernista y la clase burguesa productora. Este vínculo no se da de una manera orgánica, sino que representa un "salto" que proviene del "deber ser" que se inscribe en su obra. Por otra parte, Perus vincula al modernista con los "sectores rezagados de la clase dominante, produciendo así una literatura que no proviene de una perspectiva democrática "sino más bien de una visión aristocratizante y pasalista". (Perus 82).

Se trata, pues, de la valorización que hace la crítica de una obra literaria. ¿Es progresista o reaccionaria? La respuesta a esta pregunta me parece imposible de sostener desde el punto de vista de un verdadero análisis materialista. Sabido es que las rupturas pueden venir de formaciones residuales, caducas o emergentes. La reapropiación de una formación ideológica residual, digamos, ¿implica necesariamente una reacción o un progreso? ¿Cómo ver, pues, en estos días la conjunción de marxismo y cristianismo en la revolución centroamericana?

Ante la totalidad apriorística presupuesta por los vínculos clasistas de ambos críticos, podría proponerse otro modelo de la relación entre clase social y sociedad. Me refiero al concepto de *hegemonía*, introducido en el análisis marxista por Antonio Gramsci (10). Según el teórico italiano, "hegemonía" se distingue de "dominio" en que, en lugar de expresarse directamente en formas políticas o por fuerza y violencia en tiempos de crisis (como el "dominio"), caracteriza un complejo de fuerzas políticas, sociales y culturales en interacción. El concepto, además, se diferencia de la noción de "ideología dominante", puesto que no se trata de la equiparación de "conciencia" con la sistematización formal de la ideología. "Hegemonía" no se refiere a una estructura o sistema, sino a un proceso en el cual el dominio se renueva, recrea, defiende, modifica y, por otra parte, es resistido, limitado, alterado y confrontado por fuerzas exteriores a él (Williams 112). Desde este punto de vista se pueden precisar movimientos culturales con valor oposicional, pero no se les puede atribuir un *status* progresivo o reaccionario, precisamente porque su inserción en el proceso hegemónico está siempre negociándose entre las distintas clases y los distintos sectores que las constituyen.

Ahora bien, si no se propone aquí un análisis que se pueda aplicar a un texto para determinar si es o no es "revolucionario", ello no quiere decir que el análisis literario no puede echar luz sobre los procesos sociales. El texto es un objeto que puesto en acción por la lectura produce una comprensión, una forma de conocimiento. Para-

(10) Véase: Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*. (New York: International Publishers, 1971).

fraseando libremente a Tom Lewis, podría decirse que el texto opera sobre las unidades culturales (interpretantes, ideologemas), distanciándose de ellas de tal manera que posibilita que el lector lo comprenda como un complejo de conjuntos ideológicos (en el sentido lato —y bajtiniano— de códigos de reconocimiento de nuestra experiencia) o conjuntos semánticos parciales que se articulan en una estructura coherente que podría llamarse “verosimilitud” (11). Dicha verosimilitud se presta a varias lecturas, en relación, desde luego, a la posición ideológica del lector. A esto se debe, pues, que el discurso rubendariano, que “figura” (no se trata de “representar” o “reproducir”) la realidad social en formas poéticas, se preste tanto a la lectura de Marinello como a la de Rama, tanto a la de Perus como a la de Jitrik. Y en este asunto, el (micro) análisis o análisis estilístico disfrazado de “semanálisis” rigurosamente materialista, no nos dice más verdades que las de Marinello o Perus. Ello se debe a que la verosimilitud no es cuestión de verdad o falsedad en un plano social-real. Que el análisis formal pueda proporcionar una verdad es una ilusión (alentada por Jitrik) que se estudia en el siguiente apartado. Por ahora basta decir que el análisis formal siempre forma parte de una estrategia (conciente o inconciente) mas abarcadora. Esta estrategia es el “deber ser” de que habla Jitrik.

Hasta aquí se ha considerado el “deber ser” del modernismo, tal como lo ve Jitrik. Falta ver el “deber ser” del estudio de Jitrik mismo. En su *Producción literaria, producción social* (12), aboga por el desarrollo de una crítica que sirva para rectificar una política que

no atinó a encontrar una palabra ordenadora que condujera a lo que algunos llaman ‘liberación’, otros ‘revolución’, y todos, de una u otra manera ‘cambio’, una reflexión no conservadora ni reivindicadora, una reflexión crítica sobre la literatura puede, tal vez, recuperar un sentido, reconocer conexiones, definir con algún futuro su propia parcela con el fin de contribuir a que reconocimientos mejores se produzcan en otras parcelas de la producción social. (PLPS 11).

Esta práctica, denominada “trabajo crítico”, se opone a un comentario académico complaciente o a un periodismo superficial. “Trabajo crítico” no sólo es un proceso de desmistificación y desconstrucción, también pretende ser una llamada al cambio y a la “liberación”.

Ahora bien, esta aspiración me parece estimable, especialmente bajo las circunstancias por las que pasaba (y que siguen vigentes en) la Argentina cuando Jitrik ideaba su libro: la vuelta del peronismo y su incapacidad de “articular una ideología democrático-popular en una

(11) Thomas E. Lewis, “Notes toward a Theory of the Referent”, *PMLA*, 94, 3 (May 1979): 459-475.

(12) Noé Jitrik, *Producción literaria, producción social*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1975).

forma asimilable para la burguesía”, de manera que los detentadores del poder no tuvieron otra alternativa que consolidar y acentuar “sus medidas represivas contra las clases dominadas”, desatando así una nueva Barbarie (13). Así pues, aunque el deseo de Jitrik es del todo justificable —teorizar una “revolución” posible para hacerla más realizable— su manera de llevarlo a cabo en el discurso teórico y crítico-literario me parece fallido: primero, porque en *Las contradicciones del modernismo* oculta (consciente o inconscientemente, no importa) los móviles de su proyecto y, segundo, porque toda la retórica de su libro funciona para hacerle creer al lector que el “riguroso” análisis formal (más bien una caricatura de rigor científico), puede comprobar que una escritura es “revolucionaria” o “reaccionaria”. Es decir, tiene que forzar su análisis. Tornamos, pues, a un examen del análisis formal que “comete” a los textos de Darío.

3. La productividad denominada exageración:

Me he detenido en una consideración del transfondo ideológico del trabajo de Jitrik como primera parte de esta crítica para invertir la impresión que la presentación análisis formal-comentario ideológico pueda dejar en el lector. Como se ha dicho, Jitrik desea teorizar una “revolución” posible en América Latina. Para realizar este proyecto tiene a su disposición varios modelos críticos: entre ellos el análisis marxista de un Lukacs o de un Goldmann, la crítica ideológica de la escuela de Frankfurt, la “productividad textual” del grupo *Tel Quel*, etc. El hecho de trabajar dentro de los parámetros de una teoría de de “la revolución del lenguaje poético”, revela, me parece, una elección apriorística respecto del análisis que se llevará a cabo. Ante las evaluaciones negativas de la literatura de la modernidad de algunas corrientes marxistas del análisis literario, Jitrik opta por una que apoteíza la literatura de vanguardia y hasta la convierte en la única expresión de liberación en un mundo enajenante. Otra diferencia radica en que en algunos de los métodos rechazados (al no elegirlos) se trabaja más a nivel del significado; *Tel Quel*, al contrario, propone que toda relación discurso-sociedad se da a nivel formal, en el del significativo. Como se vio mas arriba, tal premisa puede llevar a la construcción de homologías que no hacen sino comprobar la estructura (o estructuración, si se quiere) que se presupone desde un principio.

El empleo del modelo kristeviano-derridiano no quiere decir que Jitrik compruebe que Darío inscribiera una verdadera revolución en sus textos. No obstante, ve que la escritura modernista postuló la posibilidad de una liberación que fue refrenada por la ideología liberal-burguesa que “a fin de cuentas” suscribía Darío (claro está, es su es-

(13) Véase: Laclau, art. cit.

(13) Bis: Jacques Derrida, *La disseminación*. (Madrid: Espiral/Fundamentos, 1975).

critura, no en sus pronunciamientos políticos; tampoco en varios textos que no considera Jitrik, tales como "El rey burgués" o "El velo de la reina Mab"). Esta posibilidad de revolución es la que atestiguan las "imágenes tematizadoras" de ciertos textos clave: "La página blanca", "Yo persigo una forma...", etc.). Dichas "imágenes tematizadoras" trascienden el impacto ideológico sobre el discurso, puesto que revelan o "hacen salir a la superficie" (Jitrik 50) el "trabajo productivo" del texto, es decir, el transcurso transformativo desde una "energía" primaria hacia un producto socializado. Hay que tener presente que el proyecto de este estudio es comprobar que la escritura modernista no corresponde a un modelo anacrónico (la escritura-modo de producción "artesanal" que Perus atribuye al vínculo del modernista con los sectores rezagados, deseantes de una vuelta al orden señorial de la sociedad). Así pues, puede reivindicarse este movimiento hispanoamericano, comprobando que aun cuando no expresara una "verdadera revolución" (de corte socialista), al menos se produce una "revolución burguesa" escrituraria: a saber, la entrada de la escritura hispanoamericana en el modo de producción capitalista que dominaba el sistema global de la época.

Jitrik señala esta *lucha* entre tendencias liberacionistas y represiones liberaolides (i.e., burguesas) en la tensión que se da entre el "acento" (energía primaria) y la "sonoridad" (ideología socializadora). Es decir, Jitrik "logra" verificar una suerte de "lucha de clases" en la "materialidad" misma del texto poético.

... "acento" y "sonoridad" no son en consecuencia solamente lo que abre y lo que cierra el sistema, sino conceptos antagónicos en cuanto lo que significa se oponen... (Jitrik 37).

«Jorge Puccinelli Converso»

Me anticipo, por el momento, para señalar que esta oposición corresponde a la que Derrida revela entre *escritura* (práctica espacializante y *fonocentrismo* (oralidad, privilegio de una ideología de la representatividad, etc.) y que aquí se glosa como el conflicto entre el *escribir* y el *decir* (Jitrik 37 y 19), términos que tienen relevancia analítica cuando se aplican a poemas antagónicos como "La página blanca" y "Era un aire suave". Pero antes de considerar las sutilezas que Jitrik deriva de este modelo derridiano y telquelistamente marxista, hay que describir el "aparato" crítico, para que se pueda apreciar el ahínco con que es fiel a la metáfora "productiva" de base.

En lo que sigue no me atengo al orden de presentación en el libro de Jitrik; prefiero presentar una síntesis de términos y conceptos organizados en un sistema escueto. El concepto básico en torno del cual gira todo el sistema es el "blanco": un "vacío", una "nada", lo "previo necesario" que hace posible la escritura en un principio: "porque sin él, sin esa nada, la escritura, sea cual fuere su realización, no se produce; en ese sentido; el blanco o la nada es lo que hace escribir y, correlativamente, la escritura producida, sea cual fuere, se entiende en

un continuo con el blanco, es su prolongación" (Jitrik 33). Esta noción de blanco se basa en la escritura mallarmeana y en la reflexión derridiana sobre ella. Tomado como punto de partida la transformación del blanco en abanico en "Eventail", Derrida señala que la escritura es un proceso de despliegue y repliegue del blanco-abanico que engendra una infinidad de figuras, "reconstituyéndose sin cesar en un soplo de abertura y/o cierre" (Derrida 376-77). Jitrik verifica un proceso parecido en "La página blanca" de Darío:

"La página blanca" (...) dramatiza de manera muy explícita esta tensión, este conflicto entre la línea escrita y el vacío que la rodea... (Jitrik 30).

El blanco engendra la escritura. En esto estriba el segundo elemento fundamental del sistema. El acento, "resto del blanco original" (Jitrik 34), del vacío engendrador y garante de la significación, "es el fundamento de un ritmo que desborda la sílaba, la palabra y aun el verso", de manera que forma "el lazo de unión, el cohesionante de una totalidad" (Jitrik 12). El acento, pues, es la "palanca que mueve los artefactos que ponen en movimiento a la subjetividad como fábrica de lo nuevo...". (El lector recordará la insistencia de Jitrik en la correlación de "individualismo subjetivista" e "innovación" modernista). Este subjetivismo se apoya, además, en la definición que da Derrida del "trazo" o "marca":

"marca" que se conserva en un "espacio de inscripción" que "retiene" en el aquí-ahora las diferencias pre-instituidas, que mediante "una estructura de remisión" (Létra) hace aparecer la diferencia "como tal" (Vemos así que la inmotivación del signo, al exigir la huella, es decir, ya la escritura, implica a la vez la espacialización, la temporalización y la relación con lo otro). (...) si en la lengua no hay más que "diferencias", entonces la estructura de la lengua en su totalidad sólo podrá ser la de un juego de *engendramiento por remisiones*, ya que cada término no tiene otra presencia que la huella (donde se reduce) de todos los demás con respecto a los cuales se ausenta... (Ducrot y Todorov, 390) (14).

Jitrik establece una correlación entre la "energía productiva" del "individualismo subjetivista" y el acento como trazo de una diferencia que instaura una cadena significativa de "engendramiento por remisiones". Es decir, el acento, resto del blanco, partícula de su "energía", se pliega en los ritmos, palabras y versos que constituyen el poema, a su vez un conjunto de llenos (líneas y estrofas) engendrados a partir

(14) Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**. (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974).

de la marca originaria, pero que se “someten” a una ideología representativa (de la sonoridad, de la musicalidad, del canto y del decir: ie., fonocentrismo). La producción modernista, pues, sigue una ideología liberal-burguesa, la de la representatividad. Su posibilidad de liberación sin embargo, se halla “tematizada” en algunas imágenes que abren una brecha en el velo ideológico (de la representatividad) para que se vislumbre la energía originaria y productora:

Si, como podemos concluir, se afirma la relación entre lo blanco y lo lleno como un continuo productivo, esto supone, como lo anticipamos ya en este *trabajo* en el que el *progreso* es lento [Jitrik no deja de abrumarnos con un léxico que asimila *todo* al concepto de productividad como un avance en la sociedad, GY] que en la escritura puede haber restos del blanco o, lo que es lo mismo, restos del origen que la escritura oculta en el triunfo de su formalización y su existencia. De aquí se desprenden, a su vez, dos consecuencias que podemos mostrar; primero: lo que la escritura puede ocultar de su origen deviene norma, regla, teleología; en esta perspectiva, el verso y la estrofa se hacen instrumentos —en la permanencia que se les reconoce y por la cual configuran un paradigma— del triunfo y la perduración de tal norma que, a partir de ahí, hace sistema el cual, en general, busca también su perduración. En ese sentido, lo que entendemos por sistema —por persistencia de las formas fijadas que ocultan su origen o su historia, desaparición en beneficio de la forma— resultará siempre superestructural, el “acervo” del que Darío, como lo decíamos anteriormente, retira sus elementos. Del mismo modo que el sistema social, que aparece en cada instante de su perduración, negando el vacío de su origen o, dicho de otro modo, negando que en su origen fue un vacío que poco a poco fue cubriendo. Ese lleno social, a su vez, a la altura de su negación, se presenta como “natural”, como lo que no tiene deudas con un proceso o, si las reconoce, dichas deudas sin lineales, causa y efecto históricos. Correlativamente, esa “negación” del origen, supone un acto violento del sistema; violencia fundante que no puede no ser otra que la que da lugar al lenguaje y que se encarna, en el presente, en cada acto, en la imagen poética; a su vez ésta intenta, por la violencia, arrancar al lenguaje de su sistema y atravesarlo mediante un golpe de su propia historia congelada, mostrándola, en su congelamiento actual y en lo que era antes de su congelamiento. (Jitrik 34-35; el subrayado es mío).

Para comprender bien por qué el blanco y su marca de ausencia (el acento) conllevan un potencial revolucionario, hay que explicarlos en los términos de Kristeva (aquí sólo voy a glosar su presentación). Primero, es necesario aceptar una relación metafórica entre el blanco (el vacío, la nada) y el estado de *indiferenciación* del ser humano, pre-

vio a la socialización (o diferenciación). En este estado todavía no se han canalizado o socializado sus impulsos; tal canalización viene con su socialización (i.e., represión social) mediante la estructura edípica de la familia. Kristeva llama este estado (mejor sería llamarlo "flujo libre de impulsos") "lo semiótico", reprimido luego por la entrada en el orden de "lo simbólico" al que se adviene por medio de la violencia que prohíbe la identificación con lo indiferenciado (la "madre"; el blanco no es sino el espacio matriz de la escritura, según este argumento). Al entrar en el orden de lo simbólico, se adquiere el lenguaje (entiéndose un lenguaje "lógico"). Sin embargo, lo semiótico irrumpe a través de lo simbólico en toda perturbación simbólica o lingüística. Kristeva entiende la poesía como tal perturbación y su correlato más próximo el comportamiento (simbólico) de los psicóticos. En toda perturbación simbólica se deja "expresar" en cierto grado, el libre flujo de los impulsos que ha sido reprimido por la represión. He aquí, pues, una explicación del concepto de la "revolución del lenguaje poético" (15).

Jitrik no se detiene para explicar este andamiaje teórico. Sin embargo, es fácil reconocerlo como el "subtexto" de su estudio. En su comparación de Darío y Mallarmé, por ejemplo, señala la tematización del blanco originario y turbulento (debido al libre flujo de impulsos) que engendra la escritura:

Y ya que se menciona a Rimbaud, seguramente hay que abandonar su recuerdo para privilegiar el de Mallarmé, quien seguramente vivió con enorme capacidad de resolución un conflicto similar al que señalamos en Darío entre el "lleno" y el "blanco"; "Un coup de des n'abolira pas le hasard" abre una línea que, continuada por los cubistas y, en la poesía latinoamericana, por los ultraístas y postultraístas, muestra esta relación pero invertida en el sentido de que *el blanco rompe la compulsión de la línea, reordenando el grafismo y obteniendo algo así como una liberación, hirviendo sobre la página, haciendo nitidamente que la página haga el poema* y no tan sólo la escritura que se dibuja sobre ella. (Jitrik 33; el subrayado es mío).

Así pues, cada vez que se descubre una tematización, se atestigua el proceso productivo (desde el blanco) por medio del cual "se hace la página" un poema.

El modelo derridiano-kristeviano que se ha esbozado es coherente, aunque no me convence su proposición de una "revolución" escrituraria, porque esquiva factores "realmente" históricos al dejar que un *a priori* (el blanco, vacío, ausencia, nada, etc.) defina siempre lo "revolucionario". Así, sólo tendríamos que ver hasta qué punto irrumpe "lo semiótico" para determinar el grado de revolucionariedad de un texto. En

(15) Véase: Kristeva, *La revolution...*

Mallarmé (según Kristeva) o en Darío (según Jitrik) es posible vislumbrar una *revolución* o liberación potencial, *refrenada* por una ideología individualista o una ideología de la presencia: éste constituiría un texto de “experiencia” (por contraste al texto de “práctica”, la dicotomía “experiencia/práctica” tomada prestada de Hegel por Kristeva), es decir, un texto en el cual se exploran los elementos heterogéneos (el flujo de impulsos) como componentes organizativos (“económicos” dice Kristeva), pero donde dicho proceso se somete a las limitaciones del yo:

Nous réservons la notion *d'expérience* pour des pratiques où la contradiction hétérogène maintenue, recherchée et mise en discours, forme l'économie essentielle du texte, mais s'investit, lors de sa phase thétique, dans une représentation strictement individuelle, naturaliste ou ésotérique, en ramenant le rejet à la présence du moi... (Kristeva 173-174).

En Joyce o Artaud (según Kristeva) o en los ultraístas y postultraístas (según Jitrik) se da una verdadera praxis “revolucionaria”; se trata de textos de práctica:

La notion de *pratique*, par contre, devrait pouvoir s'appliquer mieux à des textes où, la contradiction hétérogène étant maintenue comme *condition indispensable à la dimension pratique à travers une formation signifiante*, le système de représentation qui la lie est pris aussi à la pratique sociale, voire à sa phase révolutionnaire. (Kristeva 174).

Me parece, pues, que a Kristeva se le pueden hacer las mismas objeciones por su homologuismo que se le hicieron a Jitrik, lo cual no invalida la coherencia o elegancia del modelo.

En el caso de Jitrik, sin embargo, toda elegancia teórica se vuelve tosca por la exageración de la metáfora “productivista”, que a su vez, se extiende en metáforas económicas, revolucionarias, políticas, y hasta biológicas que a menudo caen en el absurdo. En lo que sigue quiero mostrar cómo el análisis literario se vuelve paródico y caricaturesco a despecho de lo que haya querido lograr su autor.

Como se indicó más arriba, el modernismo efectúa un “enriquecimiento cultural”; se ve ahora que tal enriquecimiento se produce también en la “materialidad” misma del texto, es decir, en las palabras, en el léxico extravagante. A partir del acento —valor fundamental, marca de una energía productora— se va produciendo una plusvalía —“enriquecimiento que bien podría constituir una ‘super norma’ ” (Jitrik 45)— debido al sometimiento del “trabajo” a lo ideológico:

De todo esto sacamos que el blanco es el “espacio anterior”, donde reside una fuerza que no tendríamos por qué entender metafísicamente como energía pura, sino materialmente como red trans-

formativa que toma forma en la espacialización; en un momento de su acción esa fuerza se confunde con la del trabajo, deviene fuerza de trabajo, es el escalón necesario para que el mundo material pase a ser otro tipo de materialidad y para que se reconozca, en ese pasaje, un designio humano y la presencia del mundo humano —ideológico— en él. (Jitrik 34).

Dentro de esta economía el acento viene a representar un suplemento —un añadido— que no tiene otra función que señalar dentro de la sílaba un resto de la fuerza del blanco. Así pues, es el “significante preliminar” del discurso. Sin embargo, aunque por medio del acento sigue representándose la fuerza originaria del blanco, “en el sistema que estamos considerando y quizás en todo sistema de tipo métrico, el acento sufre una alteración: desaparece como ‘resto’ y aparece cumpliendo otra función, cual es la de modificar fonéticamente y dar cauce a una organización fonéticamente rítmica” (Jitrik 36), que Jitrik, jamás hace explícita.

De alguna manera, pues, el acento pasa de marca de un valor fundamental para dejarse explotar en beneficio del enriquecimiento:

es como si se tratara de una materia prima que hay que extraer de la tierra para su elaboración, una elaboración cuya finalidad sería dar salida a la riqueza que define a la materia como tal. (Jitrik 12).

Jitrik procura comprobar este sistema (elaborado previamente) en el (micro) análisis de “Era un aire suave...”. Comienza afirmando que “es factible que el concepto de enriquecimiento tenga un fuerte sostén en la noción de polirritmia...” (Jitrik 43). Efectivamente, a partir del cotejo acentual de los versos de las primeras cinco estrofas, se encuentra que la mayor densidad polirrítmica se da en dos versos que proponen una imagen tematizadora, tanto de la originaria fuerza productora, como de la ideología sonora que la hace rendir una plusvalía. Se trata de los versos 14 y 20:

Ríe, ríe, ríe / la divina Eulalia,

.....
La divina Eulalia / ríe, ríe, ríe.

Según Jitrik, estos versos encarnan una “teoría de la imagen”, precisamente por la relación de “espejularidad”. El texto se repliega, pues, en una imagen que ostenta una riqueza polirrítmica vehiculizada precisamente por las palabras que tematizan la originaria fuerza productiva: a saber, “ríe, ríe, ríe”. La “risa” tematiza la conversión de la fuerza en sonoridad (Jitrik 59). Y dicha fuerza reside en la R.

Tras un largo examen de la distribución acentual y consonantal de las primeras estrofas, Jitrik determina que hay dos series que predominan: la que tiene R como eje, la que tiene S como eje. Descarta esta última porque es funcional (indica el plural) y, por lo tanto, más pobre y monótona, más previsible y, por eso, más dependiente y secundaria” (Jitrik 55). El “predominio de la R”, al contrario, “podría marcar aún más su carácter productor”. La S, “en el plano de la función necesaria puede registrar un cierto grado de trabajo inconsciente, indicaría en cambio un trabajo del inconsciente no mediatizado” (Jitrik 55). (Tanto insiste Jitrik en el valor del “trabajo” que se convierte en un fetiche que permea su retórica como un virus contagioso; la R “trabaja” más que la S, de ahí su mayor valor).

El análisis se vuelve insoportablemente ingenioso, cuando Jitrik destaca la palabra “diríase” del verso 6 (“Diríase un trémolo / de lirás eolias”) para establecer el pasaje entre la fuerza originaria vehiculizada por la R —elemento productor de “risa”, es decir, de la “explosión de fuerza”, la repetición de impulsos (Jitrik 59)— y la ideología fonocéntrica del “decir” (ideologizada aún más por una ideología de la “eufonía” de “Eulalia”) que domina la risa y la subordina a una organización de la “bella sonoridad” (Jitrik 59-60). Hay que citar del estudio para mostrar las exquisiteces a que llega Jitrik:

...podríamos decir que la mayor complejidad combinatoria, o sea la mayor actividad de los núcleos sonoros, se da en torno a R en la combinación R-Vocal-Vocal, o sea R-Diptongo que, a su vez, se complementa en un “cruce” con la otra serie en la combinación R-Diptongo-S, figura que se encuentra en el interior de la palabra, “diríase”. (Jitrik 55).

En un alarde anagramático (a lo Saussure) o paragramático (a lo Kristeva) Jitrik destaca la construcción “RI//AS” que se encuentra (se engendra, según Jitrik) en “diríase” debido al cruce de las dos series, R y S. (No estará procurando el autor de comprobar un “engendramiento de la fórmula” en la escritura hispanoamericana como para “competir” con Kristeva; véase el ensayo “El engendramiento de la fórmula” en *Semeiotiké*). Sigue Jitrik:

Esta fórmula está desde luego, extrapolada de la palabra “dirías”, [palabra que no aparece en el pasaje analizado, sino que representa ya una modificación de “diríase”; pero como se verá más adelante parecen lícitas desde una perspectiva “anagramática” o “paragramática”, GY] pero por otro lado, es significativa, porque junto a R encontramos la I que en el cuadro primero se nos aparecía como siempre presente, en las diez categorías establecidas. En cuanto al grupo AS pone de relieve su funcionalidad, su neutralidad.

Ahora bien, si a nuestro turno tratamos de hacer producir esta fórmula y la sometemos a una operación simple, por ejemplo de metátesis, obtenemos

RISA

que aparece en el verso 9 con reduplicación:

RISAS

(Jitrik 56)

Así pues, se da el pasaje de fuerza (el impulso de la risa, la actividad productora de la R) a la sonoridad (el “decir”), pasaje que —parece increíble— está ligado a procesos histórico-económicos precisos:

De alguna manera, la partícula “eu” integrada al concepto “phone” nos instala en un sistema de transformaciones que si por eso nos explican lo específico de la producción poética, por otro lado nos indican que estamos en presencia de una economización, que detrás de la idea del valor añadido puede estar operando un analogón ideológico que liga esta poesía, aparentemente fuera de la historia, con procesos histórico-económicos precisos, así esta analogía esté establecida un poco de abstracto. (Jitrik 60).

Claro está, los procesos histórico-económicos a que se refiere Jitrik son los que analiza en los dos últimos capítulos del librito y que se han reseñado en los primeros dos apartados de este trabajo: a saber, la acomodación a un modo de producción/escritura autonomista, consecuente con una ideología liberal que no pudo producir la autonomía en las instancias económica, social o política. Los modernistas, pues, producen una “riqueza” cultural que reivindica a América Latina.

Podría seguir señalando las exageraciones analíticas que abundan en este estudio, pero me parece que la recensión de “Era un aire suave...” basta para dar una idea precisa de cómo Jitrik ha empleado todo un andamiaje apriorístico para efectuar un análisis formal. La crítica de su práctica es el tema del último apartado de este trabajo.

4. Conclusiones:

El análisis formal, puesto antes de consideraciones ideológicas (o antes de la consideración del sentido de un texto) no asegura que estas no dominen la elaboración de aquel. Existe actualmente un *pre-juicio formalista* —que arranca de la época de los formalistas rusos y de la “New Criticism”— según el cual la construcción del sentido de un texto (si se llega a eso), tiene que fundamentarse en las relaciones que se dan entre las propiedades formales determinadas por el análisis del “material” discursivo. Claro está, dicho procedimiento es necesario para evitar interpretaciones impresionísticas y subjetivas

que no mantienen relación con lo que aparece textualmente. No obstante, hay que prestar atención a los *factores ideológicos* (en el sentido lato del término) que condicionan el proyecto crítico. Consciente o inconscientemente, todo análisis literario implica un "para qué". He tratado de mostrar aquí que el "para qué" de Jitrik es formular o expresar el potencial revolucionario que existe en la cultura de América Latina a pesar de unas estructuras económicas y políticas que apuntan a lo contrario. Este "para qué", llamado "deber ser" respecto del proyecto modernista por el propio Jitrik, lo ha llevado a elegir una teoría crítica que lo apoye. El modelo derridiano-kristeviano, que teoriza una práctica liberadora en el campo de la escritura, no puede sino llevar a la confirmación de semejante proyecto.

Ahora bien, este modelo se ha elaborado en Francia en conformidad con circunstancias materiales que han hecho posible su formulación. Dichas condiciones, me parece, tienen que ver con el carácter *sígnico* que han tomado las sociedades "avanzadas" y "desarrolladas" desde la segunda guerra mundial. En estas sociedades se produce el orden social por medio del consumo de signos. En América Latina, al contrario, se ha desatado una represión autoritaria, porque no sirven los viejos modelos de orden social y los nuevos (la "economía política del signo", como la llama Baudrillard) no se ajusta a la *realidad* (política o social), salvo en el caso de las clases acomodadas (de donde provienen los críticos literarios y que tienen la oportunidad de vivir el simulacro consumista en el extranjero y en algunas enclaves modernizadas dentro de América Latina).

Se podría, por cierto, pensar que la producción literaria (la crítica incluida) profetiza (como diría Jitrik) una sociedad futura del signo. Pero la realidad me parece otra. Más que profetizar esa posibilidad, creo que los escritores y críticos que participan en una visión escrituraria o discursiva del proceso social (i.e., la realidad es puro discurso) *logran desmontarla a despecho suyo*. Es decir, se produce una parodia o una caricatura que subvierte dicha visión y dichos modelos. No a otra cosa se debe los absurdos a que llega Jitrik en su análisis. Absurdos que tienen un valor reivindicador, puesto que aniquilan el modelo que se instala en el interior de la conciencia como un virus.

Ya que reprocho a Jitrik por no revelar abiertamente el "para qué" que guía su análisis, debo yo presentar el mío: desacreditar una "revolución" (a eso se debe tanta comilla) que se efectúa solamente en el discurso. Ese es el tipo de "revolución" que existe en mi país (E.E.U.U.); pero el caso en América Latina es distinto. Y aun en E.E.U.U., hay que resistirse a una colonización por el signo. Incurriré en una metáfora biológica: la subversión (por ataque directo o por parodia y caricatura) del modelo de una realidad-simulacro es la puesta en acción de los "anti-cuerpos" de una realidad que no tiene otro remedio, sino resistir. La imposición de este modelo, sólo podría llevar a una colonización mayor.

Caracas, Universidad Simón Bolívar, Marzo de 1982.